

"Забути Герострата!": режисерський пошук Петра Авраменка

Чирков О. С.
(Житомир)

Перша прем'єра "Забути Герострата!" відбулася в Житомирському театрі у 2007 році. То було яскраве видовище у стилі політичного театру: все у виставі дихало сучасністю, а сценічні алюзії були настільки прозорими, що викликали цілком прогнозовану і емоційно бурхливу реакцію залу. До того ж, багата на незвичні тоді для житомирського глядача сценографічні рішення, загострену метафоричність, прозорість алюзій і буйство режисерської фантазії, вистава "Забути Герострата!", була потрясінням не лише для глядача, але й відкривала принципово нову сторінку в творчій історії обласного театру.

Але останніх кілька років вистава, яка займала у рейтингу глядачів стабільно перший рядок, у репертуарних планах театру представлена не була... Лишилася лише прекрасна згадка про неї, як про мистецьки щедрий фантом, що несподівано з'явився на Житомирському кону і – так само раптово зник з нього.

Петро Авраменко¹, режисер цієї вистави, не дуже й бідкався з цього приводу, оскільки вважав, що вистава чотирирічної давнини, сьогодні просто не відповідає новому часу. І він мав рацію: політичний театр – завжди гостро актуальний, а саме тому – живе вистава в такому театрі "сьогодні" і "зараз". А те, що хвилювало творців вистави і глядача вчора, сьогодні вже сприймається спокійно, а завтра лишається просто згадкою про пережите. Спливає час, вщухають пристрасті, незвичне постає як банальне, події втрачають свою яскравість і непередбачуваність, розкривається повністю чи частково політична інтрига, яка за певних часів тримала в напрузі суспільство, і, як наслідок, – вистава, поставлена в стилі політичного театру, вмирає... Відходить у небуття... Отож, фінал сценічної версії "Забути Герострата!" зразка 2007 року був прогнозований від початку: декорації вкривалися пилом, актори у дальні шухляди поклали роздруківки ролей, режисер ставив епатажні для житомирського глядача нові вистави "Метерлінк у стилі new", "Король Олень"... Але досвід, набутий при постановці "Забути Герострата!" для подальшої режисури Петра Авраменка переоцінити неможливо. Метафоричність мови, пошук яскравих, невербального походження засобів сценічної виразності задля передачі глибинного сенсу зображуваного, тяжіння до параболичності розповіді, руйнація

¹ Петру Авраменку – режисеру Житомирського музично-драматичного театру 33 роки. В його режисерському доробку такі вистави, як «Тартар» О. Бердника; «Втеча з реальності» Т. Іващенко; «Забути Герострата!» Г. Горіна; «Пісня над Піснями» Шолом-Алейхема, «Метерлінк в стилі new» за п'єсою М. Метерлінка «Диво Святого Антонія» та «Король Олень» Карло Гоцці. До цього слід додати і дійство на майдані в стилі *comedia dell'arte*, як цілком самостійний і оригінальний витвір фантазії і хисту режисера. Окрім цього, він створив низку радіовистав, деякі з яких («Повернення», «Уживана труна», «Тодось і Зонька», «Бесараб та Бессарабський ринок, або Дух Довженка», «Перемикаючи телеканали» та ін.) вже увійшли до «Золотої скарбниці» НРКУ.

Петро Авраменко – провідний актор театру. Харизматичний, він створив на житомирському кону низку ролей, які вражають свіжістю фарб і неординарністю прочитання. Серед них: Фігаро («Весілля Фігаро» за п'єсою П.-О.-К. де Бомарше); Голохвастов («За двома зайцями» за п'єсою М. Старицького); Степан («Коханий нелюб або Приборкання непокірливого» за п'єсою Ю. Стельмаха); Блазень («Мазепа» за творами Б. Лепкого); Стецько («Сватання Стецька» за твором Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці»); Балтазар Акакієвич Жувакін («Женихи» за п'єсою М. Гоголя «Весілля»); Теодор Руссо («Літо в Ноані» за п'єсою Я. Івашкевича); Дряквін Кублицький («Фея гірконого мигдалю» за одноіменною п'єсою І. Кочерги); Учений («Тінь» за одноіменною п'єсою Є. Шварца); Півень («Дуже простенька історія» за п'єсою Марії Ладі) та інші.

У 2006-2010рр. знявся у таких фільмах: «Богдан Зіновій Хмельницький», «Паршивые овцы». Відзначений грамотами та Дипломом Міжнародного фестивалю в м. Гомелі (Білорусія).

усталених канонів театру побутового, театру камерного звучання - все це свідчило, що режисер не блукає на театральних манівцях. А знайшов свою дорогу, яка не може не привести його до величного мистецького храму, ім'я якого – Театр.

Але саме режисерський неспокій не дозволив Петру Авраменко остаточно поставити крапку в сценічній долі "Забути Герострата!". І то є цілком природним: адже в мистецтві (якщо його творить талановита особистість) кінець одного пошуку стає початком нового. І те, що, здається, вкрито вже порохом часу, продовжує бентежити, непокоїти, продовжує збуджувати творчу уяву, потребує нового осмислення, а то й радикального переосмислення вже зробленого і втіленого.

Під час першої постановки "Забути Герострата!" Петра Авраменка більш за все хвилював образ Герострата. Хто він – банальний честолобець-пройда, який захотів увічнити своє ім'я, чи бунтар, який постав, як Прометей, проти богів? І взагалі. Як боги можуть спокійно дивитися на храм, в якому святості не лишилось? А тому і вистава відбулася як театральне дійство про Герострата. Володарем сцени був він і виключно він. Всі останні персонажі п'єси Гр. Горіна знаходилися з волі режисера на периферії сценічного простору.

У 2011 році режисера хвилювало інше: чому саме на початку 70-х років (1972 р.) побачив світло сцени драматичний твір Гр. Горіна про Герострата, про людину, яку нащадки впродовж тисячоліть однозначно сприймають виключно як руйнівника. Режисер був переконаний не лише у неоднозначності цієї суперечливої історичної постаті, а й у тому, що постать конкретної людини значно менша за явище, частку якого ця людина уособлює. Раніше за Герострата виник *геростратизм*, в основі якого – бунт проти богів. Адже не випадково Гр. Горін вклав в уста Герострата слова: "...людина кинула виклик богам! Хто до мене на це зважувався? Хіба що Прометей?" Слова, які стали ключовими і знаковими для осмислення *геростратизму* - явища, досліджуваного у виставі.

І то є зрозумілим: Петро Авраменко, який прагнув дослідити засобами мистецтва явище в його складності і неоднозначності, цікавила та сутність, яка була від початку закладена в історії про спалений храм Артеміди. Дуже швидко набирає глибинності у художньому осмисленні і дослідженні життя. Він переріс мітинговий і майданний характер політичного театру. Він шукає у мінливому, швидкоплинному - вічне, у буденному – буттєве і розуміє: той, хто хоче багато що сказати часам прийдешнім, має, як мінімум, не лише докладно розповісти про свій час, а у своєму часові знайти те філософське зерно, яке породить філософію майбутнього колосу.

Інтелектуально-філософський театр – от про яку театральну-сценічну реальність мріяв молодий режисер, беручись за творення другої редакції вистави "Забути Герострата!".

Але нова театральна реальність могла відбутися за однієї умови - руйнації того, що було вже створено його ж, режисера, хистом. "Руйнуючи – сотвори!" - це не просто гасло, це філософія творчості Петра Авраменка, для якого зроблене раніше – не абсолютна норма, нехай і створена ним самим, а лише поштовх для досягнення глибинної суті речей.

Руйнація усталеного завжди починається з пристрасної мистецької думки, з непереборного бажання знайти відповідь на "прокляті" питання історії, на ті "вічні" питання її, які мають загадкову властивість повторюватися безконечно в історії людства, яка не має кінця і краю... По відношенню до свого дітища – першої прем'єри "Забути Герострата!" П.Авраменко (і в цьому – знаковий парадокс творчості режисера) – сам став Геростратом, який, щоб створити "нове", зруйнував "старе" - вже створене ним же.

А втім, повернемося до бодай деяких фактів історії 70-х років, оскільки в них криється, як на нашу думку, сенс і пафос другої прем'єри "Забути Герострата" у постановці П. Авраменка.

У 1970 році Андрій Сахаров став одним із членів-засновників «Московського Комітету прав людини», а вже через рік він звернувся з «Пам'ятною запискою» до

радянського уряду, в якій вимагав амністії для політичних в'язнів, створення вільного інформаційного простору та реабілітації репресованих при Сталіні народів.

У 1972 році (4 квітня) владні структури СРСР відмовили у в'їзній візі офіційному представникові Шведської академії, який мав вручити Нобелівську премію з літератури Олександру Солженіцину.

Саме у сімдесятих роках було створено інформаційний вакуум навколо дисидентів і почав формуватися міф про бездуховність тих, хто мислить не так, як всі, Дисиденти оголошувались руйнівниками моральних засад суспільства і взагалі, руйнівниками основ держави. Інакше кажучи, було створено узагальнюючий образ новоявлених Геростратів, які прагнуть зруйнувати старий храм, не будуючи храму нового...

У такому міфі була частка правди, причому значна: дисиденти розхитували фундамент, на якому тримався СРСР. Потерпаючи від переслідувань з боку влади і від хули засліпленого пропагандою натовпу, вони, поодинокі відлюдники в державі, яка утвердила колективізм як панацею від появи самостійно і критично мислячих особистостей, продовжували нести свій хрест, руйнуючи фундамент старого храму і одночасно думаючи про те, як "обустроить Россию" та як зробити дорогу до нового храму по-справжньому чистою, аби сам храм був світлим.

Це були Герострати-творці... Великі творці...

Але ХХ століття знало і інших Геростратів, які, сповідуючи ідею "надлюдини", спалювали не храми, а в крематоріях мільйони людей, хоча і прокламували: "Gott mit uns!". Знало ХХ століття і тих Геростратів, які, оберігаючи свою класову "правду", нехтували правдою вселюдською. Вони оплутали колючим павутинням країну, лукаво назвавши в'язницю новим храмом.

І то були криваві Герострати-убивці... Великі убивці...

Так, у ХХ столітті як одна із вкрай суперечливих і неоднозначних реальностей його остаточно сформувалась філософія *геростратизму* – філософія, яка своїм корінням уходить в сиву античність, беручи початок в подіях, що відбулися в давньогрецькому місті Ефесі більше, ніж дві тисячі років тому, коли базарний торговець на ім'я Герострат спалив у триста п'ятдесят шостому році до нашої ери храм Артеміди.

І осердям геростратизму є неминучість *руйнації* суцього, що зжило себе. Але мета руйнації у різних сповідувачів геростратизму – різна... Однієї мети на всіх просто не існує, як не буває однієї на всіх істини. Мета і істина – завжди суб'єктивні.

Одні руйнують, аби збудувати на місці старого храму – храм новий. Інші – аби під виглядом храму збудувати темницю і цинічно наректи її храмом... Але при всіх кричущих розбіжностях є те, що додає трагічних фарб геростратизму: під руїнами старих храмів завжди і неминуче гинуть люди. Руйнації, на жаль, без жертв просто не буває. Жертв якщо не в буквальному сенсі цього слова, то моральних безумовно: адже за кожним старим храмом стоять конкретні прочани його. Загибель храму проходить через їх серця і душі, які знають, що таке біль втрати. Адже втрачають віруючі не лише і не тільки старі храми, а перед усім – себе. Засліплені, вони продовжують вірити своїм Богам, і лишаються, немов живі мерці, навечно замурованими в руїнах старого храму, навіть якщо він насправді і не храм, а в'язниця. Але без руйнації такого старого храму, руйнації болючої, пекучої, трагічної неможливо звести нову будівлю, оскільки місце зайнято старим... От і спалюють одні Герострати старі храми, аби відкрити дорогу новим будівничим... А інші – для того, щоб новоутворена пустка так і лишилася пустою, а то й перетворилася на пустелю.

І тоді-то постає як прокляте "вічне питання": чи виправдані у будь-якому випадку жертви руйнації? Адже жертви тих, хто повірив новим поведирям, забувши, що стара брехня обов'язково буде розвінчана, щоб нова була вінчана, волатимуть до живих, задаючи одне і те ж саме питання: чи завжди виправданими є жертви, до яких вдається людство, спалюючи періодично старі храми? І чому взагалі людство зберігає пам'ять про тих, хто храм спалив, але не пам'ятає імені того, хто винайшов цеглу, щоб храми

будувати? І чи не є те, що "сьогодні" сприймається як руйнація, початком нового дня і нового храму, в якому нарешті буде увічнено ім'я людини, яка храм возвела...

* * *

От такі далеко не прості питання постали перед режисером, який вдруге взявся за постановку "Забути Герострата!" Тому при творенні другої редакції вистави Петра Авраменка цікавив вже не стільки сам по собі образ Герострата, скільки *геростратизм*, як явище і філософія.

Рішуча і докорінна зміна не акцентів – філософії вистави, призвела до появи на кону Житомирського театру якісно іншого сценічного твору, в якому вже володарює не Герострат, а - геростратизм як універсальне явище, що від початку супроводжує історію людства.

Тому-то згідно другої сценічної версії режисера всі дійові особи вистави є так чи інакше Геростратами. Тому-то і Тиссаферн, і Клементина, і Крисипп, і навіть звичайнісінький тюремник – це не потенційні – явні Герострати, які взяли від підпалювача храму Артеміди авантюризм, але забули про причину, яка привела Герострата до рішення спалити старий храм. Пригадаймо, це Герострат свідчить: "Жерців цікавлять лише коштовні дари, які багаті люди приносять на вівтар богів, Мій тріснутий кув шин не викликав у них ніякого інтересу". Мотив породив мету: знищити старий храм, аби розчистити місце для храму нового. Великі ідеї створюють постаті великих Геростратів. Відсутність ідей і ідеалів народжує геростратів-пігмеїв, кожен з яких має свою власну навіть не мету, а так собі – бляклу подібність до неї. Хтось прагне зберегти свою владу за будь яку ціну, забуваючи при цьому, що "влада без моралі – аморальна влада, влада без совісті – безсовісна влада". Хтось, хворий на манію величчя, забув, що людина славна ділами, а не словами; а хтось за декілька динарів готовий продати і совість, і честь, і – храм...

Саме тому з волі режисера більшість прихильників геростратизму як руйнації задля руйнації несуть на собі своєрідний каїнів знак – вони позначені білим відбитком правиці Герострата. (Коли Герострат торкається будь кого, з ким укладає угоду, він, той, хто укладає угоду, як це вирішив режисер, одержує оту відзнаку Герострата – білу праву руку, яка відбивається в одного – на обличчі, в іншого – на спині, а у третіх – повністю забільює руки.) І то є не відзнака чистоти і моральної цноти, а каїнова печатка тих, хто вже сам готовий підпалювати храми, не вдаючись до роздумів про наслідки підпалу, хто своє власне "его" вже поставив вище за волю людської спільноти.

Герострати-пігмеї – жахливіші: це з них народжуються згодом великі убивці, які перетворюють народ у натовп і примушують його поклонятися собі. Так свідчить історія...

Воістину: той, хто сідає за один стіл з дияволом, має запасти довгою ложкою. Великий Брехт був правий, даючи життя такому афоризмові. А молодий режисер, немов би пригадавши цей брехтівський афоризм, проілюстрував його яскравою і влучною метафорою, яка не просто додає до слова, що звучить, а дозволяє у одиничному побачити загальне, а у випадковому - закономірне.

Проте, геростратизм властивий і тим, хто у виставі протистоїть Герострату. У вбивстві Клеоном Герострата читається історія не банальної помсти. Клеон також виступає руйнівником, який на відміну від Герострата зруйнував не храм богині, а храм правосуддя. Адже це він і ніхто інший на початку вистави заявляє: ніхто до суду не має права вбити підпалювача храму Артеміди. Таким є закон. І закон є осердям храму правосуддя. Принаймні має бути так. Але, проklamуючи таку тезу, Клеон в решті решт вчиняє протилежне. Але ж загибель закону є не меншим за своїми наслідками вчинком, ніж загибель храму Артеміди, який міг простояти тисячу років, а простояв сто.

А хіба натовп, який то проклинає, то возвеличує Герострата, не хворий на геростратизм? Хіба ті, хто прагнув вчинити розправу над Геростратом, не докладають рук

до руйнації храму правосуддя? Адже не випадково, що один із тих, хто спочатку гнівно засуджував Герострата, в решті решт став на бік його...

Саме тому у виставі з'являється непередбачений драматургом хор, який уособлює то народ, то натовп, який то ганить Герострата, то возвеличує його, який – і руйнує храм і будує його. Точніше: розчищає місце, на якому стояв старий храм, аби возвести стіни храму нового. І це вже прояв іншого за суттю своєю геростратизму, в основі якого, за думкою режисера, - творче і животворне начало.

А хіба Людина театру, даючи ніж Клеонові, щоб той вбив Герострата, не вчиняє те ж саме, що вчинив Герострат, спаливши храм Артеміді? Людина театру – не совість історії, об'єктивна і суворо холодна в своїй об'єктивності (як це мислилося режисерові у його першій прем'єрі "Забути Герострата!"), а – звичайна людина, яка підвладна всім людським почуттям і здатна на ті ж самі несподівані і неочікувані вчинки, як і будь хто.. Вона також – вся у полоні почуттів які переповнюють її, вимагаючи дій, а не відстороненої об'єктивності, яка межує з холодною байдужістю.

Людина театру у другій редакції спектаклю страждає, ридає, втрачає рівновагу і спокій, надивившись на те, якою була історія, і якою вона буде ... Людина театру також руйнівник: вона з волі режисера руйнує міф про абсолютну об'єктивність історії і перед усім об'єктивність тих, хто історію пише, а, точніше щоразу переписує. Всі літописи – говорять лише часткову правду, оскільки літописці – люди. Тому – ніколи не знайти абсолютно достовірний літопис, оскільки незмінною є природа тих, хто літопис творить. Саме творить, а не пише...

Так, і то є виявом і проявом режисерської волі: всім ходом вистави Петро Авраменко стверджує: геростратизм – то є цивілізаційна даність. Вона існує і не помічати її і нехтувати нею, або ж засуджувати і ганити – позиція короткозора і небезпечна. Складне має лишитися складним. Саме тому воно потребує роздумів і серйозних, зважених суджень.

Важливим є інше: який шлях обере людина, що вона візьме з собою в життєву дорогу: культ руйнації, чи прагнення на старому місці звести новий храм. В залежності від відповіді на це просте, як саме життя, питання, людина стає великим руйнівником чи великим зодчим. Та й історія людства тоді може бути написана не про великих убивць, а про великих творців вічного, які, руйнуючи усталене, прокладають дорогу новому.

В цьому філософський сенс вистави, яку здійснив за п'єсою Гр. Горіна молодий режисер Житомирського театру Петро Авраменко.

Але саме така філософська націленість вистави призвела до того, що вистава перетворюється з волі режисера на безкомпромісний конфлікт не особистостей – ідей. Режисер зіштовхує у протистоянні дві правди, дві істини, дві позиції. А тому і вистава набуває явних рис інтелектуального театру, в якому не поспіхом, не скоромовкою, а вдумливо і серйозно мовиться про проблеми, які вирішувати потрібно не в театрі – в житті.

Філософські підходи до осмислення драматургічного матеріалу визначили і режисерські принципи втілення його на кону. І перш за все це стосується принципів "ліплення" образів. Режисер пропонує акторам творити свої ролі, виходячи з місяця і значення образу в системі режисерського бачення вистави в цілому. А тому суто життєподібне у виставі межує з умовно окресленим, життєво вірогідне з гротесково-загостреним,

Так наприклад, оскільки зовнішні спонукальні мотиви у Герострата і Клеона одні і ті ж самі (храм, який перестав бути храмом, не може існувати), а внутрішні – принципово різні (як, до речі, і шляхи досягнення поставленої мети), то і принципи творення образів також різняться. Хоча в системності своїй створюють ту мистецьку єдність, ім'я якій акторський ансамбль.

Герострат - імпульсивний, стихійний бунтар, який в центр своїх вчинків ставить перед усім власне "ego". Воно – понад усім. Воно диктує Геростратові свою волю,

визначає непослідовність вчинків, шарахання з одного боку в бік інший, призводить до безконечних компромісів, які і компромісами важко назвати. Він знає, що є святе, але не знаходить дорогу до тієї святості. А тому в нього просто відсутня перспектива. Він – стабільно нестабільний. Він – просто позбавлений звичайнісінького стрижня, який людину робить людиною, а не твариною, що живе виключно інстинктами. А тому й актор (Д. Зіневич) не прокреслює перспективу ролі: якщо вона відсутня, то і прокреслити її неможливо), а вдається до відтворення ситуативної (тобто спровокованої певною ситуацією) поведінки героя на кону. Його Герострат – багатоліций, він що хвилини змінюваний. Він у кожному епізоді – інший. Навіть в межах одного епізоду – він змінюваний щохвилини. Він навіть не компромісний. А просто загнаний в глухий кут в'язень, якому банально хочеться зберегти життя... А тому Герострат не цілісний, а розкиданий, роздертий на шматки, які неможливо зібрати до купи. І в такій непослідовності – його безсилля і трагедія. Він – стихійний руйнівник, а тому не становить небезпеки для влади. І як результат – саме він, а не Клеон, заходить спільну мову з Тиссаферном.

Актор М. Карпович, виконавець ролі Тиссаферна, до речі, також грає ситуації, блискуче володіючи при цьому гротесково-сатиричними, тобто умовними за природою своєю, фарбами для творення (і це ще один парадокс вистави) життєво вірогідного образу тирана, який у своїй підступності і жадобі влади не просто переступає – руйнує все навколо і перед усім закони, за якими має жити місто Ефес. Ним, як і Геростратом керує виключно власне "ego" і воно, це "ego" спрямовано на руйнацію і виключно на неї.

Клеон, навпаки, прекрасно розуміючи недолугість і злочинність влади Тиссаферна, послідовний в усьому: у вчинках, у помислах, у словах і в ділах. Він – натура цілісна і у своїй цілісності – безкомпромісний. Для нього важливим є не його власне "ego", а справа, якій архонт служить – закон. Але, переступаючи закон (вбиваючи Герострата), Клеон також бунтує. Та бунт його – не прояв стихійності почуттів, а результат розуміння нагальної необхідності покласти край безглуздю. Клеон свідомий того, що якщо не зупинити процес безконечної руйнації, то новий храм побудувати буде неможливо. Саме тому режисер не позначає Клеона печаткою Герострата, що геростратизм архонта інший за походженням і за своїм спрямуванням. Саме тому Герострат не стає свідком зведення нового храму, а Клеон непорушно, мов скеля, стоїть у фіналі вистави, а за ним поволі, не поспішаючи, підіймається до небес нова храмова білосніжна колона, яка символізує початок будівництва нового храму, дорога до якого має бути чистою. Саме тому виконавець ролі Клеона (А. Даманський) прискіпливо, психологічно точно, штришок за штрихом виписує і прописує перспективу ролі і перспективу образу.

Така побудова образної системи сприяє виникненню у виставі двох центрів високої моральної напруги. Тих центрів, які, уособлюють два різних за своєю сутністю тенденції геростратизму, два філософських варіанти його, дві сили, які, походячи з одного коріння, є протилежними за спрямуванням і результатами діянь, оскільки різними є моральні засади, якими керуються творці цих діянь.

Саме тому у виставі 2011 року уособленням конфлікту ідей є зіткнення між Геростратом і Клеоном, а не, як у попередньому варіанті – протистояння між Геростратом і Тиссаферном. Саме тому як метафоричне розв'язання цього конфлікту у виставі виникають дві ключові мізансцени-метафори, а не одна, як у попередньому варіанті,

У виставі 2007 року центральною мізансценою-метафорою вистави був епізод, коли Герострат підносився над натовпом і, відкриваючи таємниці історії, яка мала ще відбутися, диригував цією історією. Читалося: герой над натовпом. Провидець – над засліпленими, Той, хто промовляє – над німоцтвуючими. І хоча у тій, чотирирічної давнини, виставі була сцена зведення нового храму також, але вона не сприймалася як історична і моральна альтернатива центральній мізансцені.

У виставі 2011 року заключна метафора (воздвиження білосніжної колони) ставала зримими вирішенням конфлікту ідей. Вона читається як моральна позиція режисера, який прагне, щоб і храм, і дорога до нього були чистими. Тому, наявність двох рівнозначних за своїм смисловим наповненням, але різних за філософським пафосом сцен-метафор, і є сценічним, метафоричним вирішенням центрального конфлікту вистави.

І нарешті, принципова зміна не акцентів, а режисерського бачення драматургії Гр. Горіна призвела до радикальної зміни жанру вистави у порівнянні з п'єсою. На кону нова версія вистави "Забути Герострата!" постала саме як притча, філософська за своїм спрямуванням і своєю природою. І в такому випадку режисер залишився вірним собі: він, руйнуючи – творить. Справа в тому, що сам Гр. Горін визначив жанр свого драматичного твору як "трагікомедія у двох частинах". Дві частини у виставі лишилися. А от замість трагікомедії постала притча, ПРИПОВІСТЬ в її чи не біблійній величі і довершеності.

Як відомо, біблійна притча при її безумовному дидактизмі, ніколи не дає однозначного вирішення поставленої проблеми. В своїх висновках вона передбачає варіативність рішень, вона, так би мовити, "розімкнена" на того, хто сприймає її. І лише від нього залежить, який висновок можна і слід зробити з притчі. Притча завжди алегорична, вона виростає з життєвих ситуацій і в той самий час в своїх висновках підіймається над ними. А власне висновки постають у своїй позачасовій величі. Притча завжди філософічна, оскільки несе в собі і з собою значну, як правило, філософсько-узагальнюючу думку, яка надає універсальності конкретному життєвому факту, з якого притча і виростає.

Режисер, який береться за сценічне втілення притчі, тобто творить виставу-притчу, має не лише в своєму арсеналі слово, але й мову суто сценічну. Тобто, він має володіти тією невербальною мовою, яка і дозволить мовлене зробити не лише почутим, але й зримим. Саме тому режисер вдається до сценічних метафор, як до основи вистави-притчі. Він за допомогою сцен (мізансцен) – метафор вибудовує інший, невербальний ряд подій. І такий невербально вибудований подієвий ряд надає конкретному епізоду, взятого з життя, універсального звучання і значення.

У виставі "Забути Герострата!" відбулося злиття в єдине ціле вербальної і невербальної мов. Мізансцени-метафори відіграють роль коментарів до тексту, а текст провокує народження таких метафор. Введення у виставу в такому випадку хор у однію із принципових знахідок режисера. Справа в тому, що хор у драматурга не прописаний. І у виставі – він не промовляє жодного слова. Він існує лише у жесті, у пластиці. Але саме тому мова його набуває метафоричності, а отже сприяє перенесенню буденного в небуденне, банального – в неочікуване, життєвого – в буттєве. То хор б'є на сполох (дзвону набату не чути – його видно), то ридає, немов би уособлюючи античних плакальниць, то будує новий храм, щоб місце, на якому стояв старий храм, чортополохом не поросло. І все це – без жодного слова. Промовляють руки, тіла, промовляє жест, наповнений потаємним, прихованим сенсом. Промовляє пластика вистави...

Режисер лишається вірним обраному шляху: він творить свій метафорично-притчовий театр як одну із можливих форм театру інтелектуального. Театру високої і пристрасної думки.

Петро Авраменко у своїх притчових виставах гранично пристрасний, відкритий для емоцій, а його притчі не лише раціонально орієнтовані, а й емоційно наповнені. А його висновки – не остаточні і породжують сумніви у глядача. Ті сумніви. Яки примушують замислитись на сутності зображуваного... Він сповідує класично вивірене: "Не суди!..." Тому-то режисер не творить суду над своїми героями. Він лишає можливість глядачу самому зробити висновок із побаченого. Така вистава породжує іншого глядача: не холодного суддю із суду присяжних і не бездумного споживача, який просто "поїдає"

зображуване на кону, а мудрого і вдумливого учасника розмови про справжні і облудні цінності буття. Глядач розмірковує, зважує, приймає рішення. І не стосовно зображуваного у виставі, а самого життя, яке дає театрові теми, ідеї, образи... Глядач разом з творцями вистави зводить будівлю театру пристрасної думки. Театр, який сповідує Петро Авраменко, – це заклад, який виховує і творить особистостей, які не можуть мислити заялженими від частого вживання категоріями. Адже глядачі – не стадо, яке сліпо йде за вожаком. Зал для глядачів, вважає режисер, – це частина народу, який мудрий, оскільки розум плекає. Розум і, додамо, чисті емоції.

А тому й притчі Петра Авраменка очищують душі і серця людей, які приходять до театру, аби не просто доторкнутися до високого мистецтва, а ще й відчутти причетність до творення його. Його – і життя.